H. S.

PRZEGLĄD NAUKOWY

LITERATURZE, WIEDZY

I UMNICTWU, POŚWIĘCONY.

Tom 2.

Redaktor Gł. H. Skimborowicz.

Zbioru ogólnego
TOM XIV.

WARSZAWA,
w Drukarni S. Orgelbranda.

—

1845.

1845. Nr 13. ROK 4.

Redaktor główny Hippolit Skimborowicz.

PRZEGLĄD NAUKOWY

O ISTOCIE SZTUKI I SZCZEBLACH JEJ ROZWOJU.

I.

Zapatrując się ze stanowiska filozoficznego na wewnętrzne znaczenie tego zadania, powinniśmy przedewszystkiem rozwiązać nasuwające się naszéj uwadze pytanie: „Na czém głównie zależy istota sztuki?" a późniéj wykazać stopniowy jéj rozwój, aż do chwili, w któréj stanęła na stopniu, na którym ją dzisiaj widzimy. Sama rozwaga i bliższe zastanowienie się nad duchem tego tak ważnego w wieku dzisiejszym zagadnienia, da nam poznać jego

wielki charakter i znaczenie. Ale gnieżdżące się jeszcze pojęcia przeszłowieczne, niedawność czasów, w których sztuka swój stan niewolniczy porzuciła, niewytępione jeszcze ślady wyobrażeń przedawniałych, a nadewszystko natura tego zadania, które będąc obleczoném w szatę duchową, staje się nieprzystępném dla wieku teraźniejszego: oto są przyczyny, stanowiące dość silną zaporę, utrudzającą rozwiązanie ostateczne. — Ta zawada jednakże wkrótce musi ustąpić przemagającéj sile czasu i oświaty. Zapatrując się bowiem na nieporównaną szybkość, z jaką nauki dążą do swego głównego przeznaczenia, możemy sobie pochlebiać, że wkrótce zabłyśnie jutrzenka dla powszechnéj oświaty, która kierując ku ludzkości swe dobroczynne promienie, rozpędzi mgłę ciemnoty, pokrywającą umysły ludzi, wywiedzie człowieka ze stanu odrętwienia i zwierzęcości, i wzniesie go do świata powszechnéj wiedzy, zkąd panować będzie nad przyrodą, trzymającą go piérwéj w jarzmie. Taki jest przyszły stan człowieka, otrząsającego się jeszcze z pyłu dawnego poniżenia; taka jest nadzieja, którą sobie bez przesady rokować możemy, takie nakoniec nowoczesne stanowisko sztuki, która przeszedłszy wszystkie koleje nicości i niewolnictwa, teraz wydźwignie się z tego opłakanego stanu, i stawiając człowieka na takiéj wysokości do jakiéj wzbić się powinien, pogromi materiję świata powszechnego, któréj przedtém ślepo trzymać się musiała. Po takiém okrążeniu całego systemu naukowego, po takiém dzielném doświadczeniu, nabytém w drodze poniżenia i niewolnictwa, sztuka teraźniejsza w ostatnich latach stanęła na takim stopniu, na jakim tylko w naszym wieku stanąć mogła, i w skutek tego, nie z błahego, nie z poziomego, ale z wzniosłego, czyli z filozoficznego stanowiska powinna być uważaną. Jeżeli to twierdzenie uznamy za prawdziwe, jeżeli filozoficznie zapatrywać się będziem na stan dzisiejszéj sztuki, napotkamy wkrótce pytanie bardzo ważne, na które koniecznie odpowiedzieć potrzeba. Kwestija ta polega na tém, że jeżeli stanowisko filozoficzne, niezbędnie jest dla sztuki potrzebném, to w takim razie, czy ono ma być stanowiskiem powszechnéj filo-

zofii, czyli téż szczególnéj jéj części? Znajdziemy odpowiedź wniknąwszy w wewnętrzny skład sztuki: poznamy wtedy, iż sztuka, zależąc nie tak na rozumie, jako na uczuciu, przyjmuje za zasadę filozofiję moralną, a zatém szczególną. Przebiegając daléj umysłem, cały obszar dzisiejszéj sztuki w Europie, zastanawiając się nad każdym punktem jego, rozważając każdy szczegół z całą przezornością krytyka, wkrótce spostrzeżemy nowy zarzut, na pozór dość trafny, z którego nie jeden zwolennik starożytności, mógłby korzystać, i strącić z pola walki niedoświadczonego przeciwnika: bo w istocie, jeżeli w gruncie każdéj sztuki, ma być zasada filozoficzna, to stąd wypada wniosek, że sztuka zamieni się w naukę i straci cechę przedmiotowości. Ten wszakże zarzut, albo raczéj ten podkop, sprawiony dla obalenia nowego systematu filozoficznego, to tak trafne i *śmiałe* podejście, musi koniecznie stracić całą swoję wartość pozorową. Po rozważeniu bowiem składowych części umnictwa, przekonamy się, że każda sztuka, chociaż mieści w sobie zasadę filozoficzną, jednak lubo w zmysłowych obrazach przedstawiana, nie traci wcale swojego realnego widoku. — Nakoniec punkt ostatni, stanowiący nie tak zarzut, jako raczéj pytanie tyczące się wewnętrznego składu sztuki, wynika z poprzedzających objaśnień, odnoszących się do szczegółowego rozbioru sztuki, i zależy na oznaczeniu granicy między zrosłością i uogólnieniem: bo jeżeli stanowisko filozoficzne i przedmiotowa barwa, mają być niezbędnémi warunkami w sztuce, to wiedziéć wypada, czy na stronę zmysłowości, czy téż na stronę abstrakcyi (oderwy), umnictwo przychylić się powinno? Przekonać się możemy, że sztuka nowoczesna, uważana ze stanowiska zasadniczego, stoi na środkowym punkcie między zrosłością i podmiotowością. Obejrzawszy filozoficzny, czyli wewnętrzny charakter dzisiejszéj sztuki w Europie, rzuciwszy okiem estetycznego badacza na jéj moralną wartość, przystąpmy do zewnętrznego jéj widoku, i tu już nie umysł, nie uczucie ale oko weźmy za rękojmię. — Najpiérwsze i najważniejsze pytanie, jakie przy poglądzie na zmysłową szatę sztuki, nasunąć nam się może, jest

zadaniem bardzo ważném, bo tyczącém się zewnętrznéj jéj formy, która niegdyś tak wielką odgrywała rolę. — Pytanie to zawisło na znalezieniu różnicy pomiędzy prostym widokiem, żądzą i potrzebą umysłu w wyobrażeniu sobie ideału w ciele zmysłowém. Prosty widok, nieobudzający żadnego wspomnienia w duszy widza, nie sprawia na jego umyśle żadnego wrażenia; przeciwnie, obraz odkrywający mu zatarte już ślady słodkich marzeń, i miłych wspomnień, dogadza umysłowi, pragnącemu wystawić sobie zapomnianą myśl w szacié przedmiotowéj. — Żądza zaś stanowi środek, pomiędzy prostym widokiem, nie działającym wcale na umysł człowieka i pragnieniem tegoż umysłu, które tak silny wpływ na niego wywiéra.

Objąwszy myślą cały przestwór teorji dzisiejszéj sztuki w Europie, zastanowiwszy się nad duchową i fizyczną jéj przyrodą, przystąpić potrzeba do punktu, w którym się wszystkie pojęcia o sztuce skupiają, do punktu, w którym natura sztuki przemieszkiwa; i te oto wyżéj wykazane objaśnienia, są to owe trudności, które naprzód pokonać należy, przed zbliżeniem się do tak ważnego zadania, a potém wprowadzić je na widownię literackiego świata i na niéj ustalić. Po dopełnieniu dopiéro tych wielkich powinności i po zwalczeniu wszelkich przeszkód, możemy się spodziéwać owéj zorzy, która wkrótce ma się rozpromienić dla dobra człowieka i wynieść go do szczytu najważniejszéj jego powinności, do szczytu najwyższego jego szczęścia — do szczytu samowiedzy.

II.

Każdy wiek, każda epoka, tak w historyi politycznéj, jak umysłowéj, tak w losach człowieczeństwa, jak w rozmaitych kolejach umysłu ludzkiego, ma swoje wyraźne a oddzielne od innych przeznaczenie, ku spełnieniu którego, trudy całych pokoleń, wszystkie zdolności i zasoby czasu, zdają się być powołane. — Toż samo

daje się zastosować i do sztuki. Jak w historyi są pewne epoki, różne i odrębne jedne od drugich, wypełniające swoje przeznaczenie oddzielnie i dające się sądzić, stosownie do celu ku jakiemu zmierzały, tak i tu przez samo podobieństwo wnosić należy, że takież same działy zachodzić muszą i w sztuce jako w dwóch formach jednego rozwoju ludzkości w czasie.

Nie potrzebuje to dowodzenia, że świat wśród tylolicznych kolei, przez które przechodził, musiał poddawać wpływowi i zdania estetyczne. Sztuka zatém, również jak wszystko inne, doświadczała tyleż przeobrażeń co i ludy. Zadanie jéj w rozmaitych czasach, różne bywało, a częstokroć mylne i fałszywe. Lecz nie dziw; czyż można wymagać aby idea piękna, była wciąż nieruchoma i jednostajna? czyż można z wyobrażenia poezyi, nieznoszącéj ani granic ani przepisów, uczynić rzecz zupełnie oznaczoną i używaną jedynie dla tego, aby przez cały przeciąg istnienia była miarą wzniesienia się umysłu? — Nie! — Idea piękna, jak wszystko inne nie cierpi formułek, zmienia się, nagina, bierze inny kierunek, nowe stanowisko, i to nie jest bynajmniéj żadną wadą, lecz owszem przymiotem jéj niezbędnym, a obfitym w swych skutkach. Inaczéj, nie byłaby ideą piękna, ideą prawdziwéj poezyi, zupełnego jéj i wyższego stanowiska. Wieki starożytne uważały za główny warunek pięknictwa, naśladowanie i opis przyrody, jéj powabów i tworów. Z tego powodu sąd ogółu, padał jedynie na sposób wykonania, nie zaś na wewnętrzną wartość utworów, nie na myśl główną, ożywiającą wszystko. Widząc wszędzie zadziwiające podobieństwo przyrody do sztuk mianowicie plastycznych, wprowadzeni w zachwyt przedstawieniem sztuki, okazali się niezdolnemi do pojęcia ideału, zmysłowość przedstawiającego, a nie znając i nie pojmując znamienia utworu, położyli za główny i niezbędny warunek, zupełne naśladownictwo przyrody.

Można wprawdzie, za pomocą przemysłu i sztuki, utworzyć najdoskonalsze wzory podobieństwa, zupełnie zbliżające się do rzeczywistości, lecz nadać mu życia nie można. Toż samo daje się zastosować do umnictwa. — Wynalazki i odkrycia, zastąpić

mogą wiele rzeczy, lecz nigdy umnictwa, którego istota jest jedną, stałą, żywą, nieznającą określeń. Pomysł za pomocą tylko natchnienia urzeczywistnia się, a wrodzona zdolność i potęga umysłu, służą za główne przyczyny działania.

Człowiek zupełnie zajęty podziwem arcydzieł przechowywujących przeszłość, ich się radził i zapatrywał na kształty, farby, grę blasków i wyobraźni. Przyroda bowiem do tego stopnia panowała nad nim, iż nie czuł w sobie wyższego piérwiastku, unoszącego go ze świata zmysłowego w krainę ideału. Umysł zaparł i zrzekł się twórczości, poddając się pod powszechne i wyłączne prawo naśladownictwa. Przyczyną naśladownictwa, nie powinna być przyroda, gdyż ona jest niższą, z tego względu, iż piękno piérwszéj jest zmienne, piękno zaś drugiéj trwałe. Wszystkie rzeczy przyrody zostają w ciągłéj walce przemian: co dziś jest pięknością, jutro nią być przestaje. Natura rozwija się i uwydatnia, przechodzi przez różne stopnie wzrostu, stanu kwitnącego i upadku, a biorąc zaczątek z nieforemnych tworów, w nie się zamienia. Typ gatunkowy zbiéra cząstki konieczne do zgody powszechnéj, układa je, kształci, a idąc powszechną i od wieków wskazaną koleją, znów szpeci ją i niszczy. Przyczyną więc naśladownictwa, nie mogłaby być przyroda. Powód naśladowania, spoczywa raczéj w wewnętrznem usposobieniu umysłów i braku poznania samodzielności.

Odmienną jest zupełnie istota utworu sztuki, a tworu przyrody. W dziele sztuki spoczywa myśl w zupełności, ukończona w przestrzeni; — w tworze przyrody, jest wprawdzie idea w rozwoju, lecz osnowa jéj zależy na przeobrażeniach i następstwie czasu. Dziś, kiedy poznano całą wartość sztuki, godność i wyższość jéj stanowiska, błąd podobny, przyznawania wyższości przyrodzie, zapewne już się nie powtórzy; umnictwo europejskie otrząsnęło się z greckich i rzymskich więzów, i chciwie chwyta wrażenia krajowe, miejscowe i we właściwém je oddaje świetle.

Naśladownictwo i opis przyrody, tak rozszerzony w wiekach starożytnych, — przez zmianę zapatrywania się na sztukę, upada.

Miejsce jego zajmuje wybór piękności, który najprzód zjawia się u Rzymian. Ogłoszone jednak przez Arystotelesa zasady, były niedostatecznemi i niejasnemi. Przez znaczny czasu przeciąg utrzymywały się prawidła Arystotelesa, i nawet w lat 300, powtórzył je Horacy, a nieskończenie późniéj Boileau. Zapatrując się na owoczesne stanowisko sztuki, piérwszy Franciszek Ksawery Dmóchowski, odlał dzieło to w języku polskim, i tym sposobem wprost odkuł zasady podane przez Arystotelesa.

Lecz dzieło Boileau zaledwie się zjawiło, już było powszechnie odrzucone, gdyż wtenczas kiedy Dmóchowski ogłaszał swój przekład, wyszło we Francyi nierównie lepsze i poprawniejsze, pod nazwą „Wyboru piękna" ogłoszone przez Bateux. Poznano i oceniono prawdziwą wartość dzieła Bateux, w całéj Europie, a Filip Nerijusz Golański, professor uniwersytetu Wileńskiego, przełożył pomienione dzieło, przez co okazał nierównie większą przysługę, zwłaszcza, iż dzieło to znaczniéj odstępowało od prawideł i starożytnych form Arystotelesa.

Wiek XVIII był epoką upowszechnienia się zmysłowości, — wtedy największą przypisywano wartość poezyi, odzianéj szatą dotykalności materjalnéj, podług słów Baumgartena, professora uniwersytetu w Frankforcie nad Odrą „*Oratio sensibilis perfecta*" Z tego łatwo wnieść można o wygórowaniu zmysłowości i ówczesném stanowisku, które zdawało się prowadzić do zgubnéj otchłani sceptycyzmu i prozaiczności. Twórczość była tam zupełnie nieznaną. A przecież twórczość jest pośredniczką przeciwnych światów; — łącznikiem dwóch różnorodnych, umysłowości i zmysłowości, kończyn, owych dwóch elektryczności odmiennych, dodatnéj i ujemnéj; — ona to jak zwierciadło w swém ognisku daguerrotypującém, jak czystych wód przezrocze, odbija, odtwarza i piękność przyrody. Tworzyć w sztuce, znaczy rozjaśnić to, co ma już byt swój bąć w świecie natury, bąć w sercu Ludu. Poezija prawdziwa, twórcza, bo taka tylko zasługuje na miano poezyi, nie ma być niczém inném, tylko uosobioną myślą, urzeczywistnieniem oddaném w zupełném swém świetle; — a choć zdaje się być tyl-

ko pomysłem, zupełne wszakże jéj podobieństwo napotkać można i w rzeczywistości.

Przechodząc przez różne stanowiska sztuka, przyszła nakoniec do stanowiska filozoficznego, z którego powinna być uważaną. Naśladownictwo i opis przyrody, ustąpić musiały, a główną osnową sztuki, stała się bezwzględna twórczość.

Kant, za główną i zasadniczą myśl, uważał swobodną grę rozumu i wyobraźni.

Szyller w swém dziele estetyczném, wystawia rozwój zasady w postaci bardziéj zmysłowéj,

Szeling łączy podmiotowość z przedmiotowością w jednym wyrazie *idea*, która powinna być główną myślą, wznoszącą się nad całém dziełem i stanowiącą jego niejako duszę. Takiego pomysłu wymaga najnowsza estetyka; to uważa za główny warunek swéj sztuki i temu wyłącznie hołd oddaje.

Ideałem sztuki starożytnéj była poprawność, gładkość, wytworny gust rymotwórczy. Lubo Grecy i Rzymianie nie pojmowali ideału, jednakże mieli dosyć dobrze oznaczone pojęcie. — Wprawdzie okrywali wzgardą barbarzyńską to, co nie miało znamion właściwych ich pojęciom, i odsądzali od godności poezji; ale starali się stosownie do owoczesnego stanowiska, wyrażać ideę poetyczną. W rozmaitych czasach ideał będzie odmiennym, jednakże jakimkolwiek on będzie, musi go znamionować twórczość, musi być bezwzględnym, samodzielnym, i ze wszelkiéj różnorodności wymagającym ofiary. Ogólność zaś w idei wtedy będzie dobrą, kiedy zostanie oddaną w postaci zmysłowéj. Od tego czasu sztuka, jako idea, należy do rzędu nauk, ztąd wypłynęło utworzenie się umiejętności i jéj nowego stanowiska, czyli Pięknictwa (Estetyki) opartego na czystym wywodzie filozoficznym.

K.........i T.

ZASADY HARMONII

przez

Karola Kurpińskiego.

Nie możemy, zdaje się, lepszego dać sprawozdania i rozbioru najnowszego dzieła polskiego Muzyka Kurpińskiego, jak odpowiadając i przez to samo przeglądając *krytyczny rozbiór* dzieła tego, umieszczony w Bibliotece Warszawskiéj przez Józefa Sikorskiego. Sama już *Intytulacyja* tego artykułu, tak szumnie zapowiadająca, wprzód nim zaostrzyła naturalną ciekawość, co w nim mówioném będzie, wzbudziła piérwszą myśl, czy nazwisko autora artykułu wyrównywa powadze imienia Mozarta, Betowena lub Webera? albo czy z trybuny konserwatorium jakowego, ten krytyczny rozbiór zasad harmonii przychodzi?

Mocném atoli zdziwieniem każdy, a osobliwie artysta, przejętym został, wyczytawszy Józefa Sikorskiego, o którym nikt dotąd nie wiedział czyli istnieje, lub istniejąc, czy zaszczyca się jakim talentem? czy położył jakowe zasługi w zawodzie artystycznym?

lub jako teoretyk, odbywszy podróże w celu naukowo-muzycznym, wrócił aby nas nauczyć o postępie kunsztu tego za granicą? Jedném słowem mówiąc, nic nie upoważniało nazwisko, aby wytłómaczyć sobie odwagę osoby do niego należącéj i ażeby czytelników do wiary i poszanowania znaglało.

Lecz ponieważ przyroda przysługuje się nam częstokroć zjawiskami, uważamy wystąpienie pana Sikorskiego w przybranéj postaci uczonego recenzenta za zjawisko. Nim jednak zdejmę maskę zjawisku pozornie znawstwem i prawdą błyszczącemu i tylko w tém wszystkiém jego niepohamowaną pretensiją okażę, pragnę mu niektórych uwag przedwstępnych udzielić.

Szlachetny i wzniosły cel dźwigać nauki i sztuki piękne do ich doskonałości, 'tém samém pracować nad ich postępem, wynalazki w ich obrębie czynić, działanie ich ku użytkowi i przyjemnościom życia kierować, coraz znakomitszą liczbą zwolenników umnictwa zaszczycać się, a talentami ich sztukę lub naukę zbogacając, chwałę narodowi przynosić. Oto, jak mówię, szlachetny i wzniosły ten cel od wieków i dzisiaj wszystkich krajów i społeczeństw ucywilizowanych był, jest i nieskończenie będzie udziałem.

Aby skutecznie zbliżać się do tego celu, pytam: gdzież się środki zachęty znajdują? czyż, jak oto dziś doświadczyliśmy, w złośliwych artykułach przybranych filozoficznemi *frazesy*, jakiemi nas p. Sikorski uczęstował?

Przecie nie jeden powie: obok artystycznego uprawiania sztuki potrzebną jest krytyka; zezwalam; ale na krytykę, posiadającą rękojmię znawstwa, udowodnionych zdolności i powagę zasług. Takiéj krytyki ni sztuka, ni zwolennicy jéj się nie boją, bo ta nigdy nie chybi talentowi, nie skazi świętości zasług, nie zrazi poczynającą młodość, a mając na widoku samo dobro kunsztu, daleka jest od miłości własnéj popisywania się z erudycją, z filozofiją i nieskończonemi ustępami, które tylko mierność umysłu znamionują.

Czyliż zbawienie sztuki muzycznéj i jéi błogosławiony postęp zależéć ma od kogoś, który dotąd ani szczyptą piasku nie przyłożył się do wielkiéj budowy sztuki w kraju, tylko jedném pociągnieniem pióra, targa się na niezaprzeczony talent i zasługę głośną, a nie dwójznaczną? to znowu złośliwym a nieumiejętnym językiem, zraża świat młody wtenczas gdy zaczyna korzyściom i chwale naszéj świécić?

Niech nie mniema p. Sikorski, ażeby mu tak łacno to uchodziło; poszedł on szybko za popędem własnym czy cudzym, ale ani sił swoich nie zmierzył, ani tych policzył, za któremi już coś mówi, a którzy recenzenta na drogę tęż samą, z któréj wyszedł, powrócić zdołają.

Nie piérwszym jest p. S., który tę drogę do znaczenia w świecie naukowo-artystycznym obrał; różnemi czasy pokuszało się wielu, w braku talentu, wykrzykiwaniem na wszystko w koło siebie wcisnąć się natrętnie w poczet ludzi poświęconych, jak mówiłem, budowie sztuki,— pod tym zwodnym ale już znanym a nadużywanym płaszczykiem pozoru, iż krytyka potrzebną jest do postępu i kształcenia sztuki. Na rachunek tak zaszczytnego dążenia, otrzymywaliśmy tylko jak dziś od p. S. zamiast korzyści, uszczypliwe dogryzki, potępienie dobrego, uzacnienie złego, poniżenie prawdy, a wywyższenie błędu, to nieskończone rozprawianie o rzeczy, która mało warta, a lekkie dotknienie tego o czém należało się rozpisać; słowem ramoty te okazywały tylko niepohamowaną pretensiją do znawstwa, kosztem tak sztuki jak i artystów jéj poświęconych.

Jeżeli podobne nadużycia nie mogły kiedyś uchodzić, to dziś jeszcze mniéj, gdy i sztuka i artyści na wyższéj stopie kultury stoją; a co do indywidualności, różnica między całym pana S. intellektualném usposobieniem, a artystycznym, naukowym i bijograficznym stanem tych, na których gromy swoje rzuca, jest na jego nieszczęście nazbyt olbrzymia.

Widzę po redakcyi artykułu Pana Autora, że usiłuje należyć do ludzi czytających, znane mu są zatém recenzije Jules

Janin i Hektora Berlioz; podobało się znać p. S. dokazywać jak tamci w paryzkich pismach dokazują, a w ich ślady wstępując, chce nam warszawskiego Berlioza w osob'e własnéj pokazać. Rzecz śmieszna i zuchwała! pan Jules Janin obok trafnego i dowcipnego krytyka, jest oraz autorem znakomitych dzieł, jak *la Confession*, tudzież *Le chemin de Traverse*. Zaś Berlioz, nim nas obdarzył trafnemi artykułami, czytaliśmy jego dziś sławne imie na partycijach *Les francs Juges*, *Child-Harold* &c. co nas sprawiedliwie naucza, iż trzeba piérwéj okazać czém kto jest sam, a potém wykazywać czém są inni, i to z tym warunkiem, by się okazać niepospolitym, aby pospolitością drugich potém poniewierać.

Czy podobna aby bezkarnie malarzowi, mozolną pracę, lada kto błotem zarzucił? Czyż mam do tego przyjść, by moję partyciją pod stół mojéj pracowni rzucił piérwszy lepszy, dla tego tylko, że ma tyle do tego odwagi?

Gdy pan S. chwycił się znanéj już drogi zjednania sobie chwały, jedynie przez powstawanie na wszystko, niech się nie gniewa, iż mu frazę także zbyt znaną przytoczę, iż daleko łatwiéj krytykować, niż samemu miernego nawet coś zrobić.

Mógłby mi zarzucić, iż podobném rozumowaniem, chciałbym siebie i tych, których obronę zamierzam, od krytyki zabezpieczyć. Bynajmniéj, idzie tu tylko o to, iż jak smutném jest długie lata zawodowi artystycznemu poświęcić, doświadczeniem sztukę zbadać, obce kraje, gdzie sztuka w doskonałości zakwita przejrzeć, ku własnemu udoskonaleniu tamtejsze wzory zgłębić, a w końcu rzetelniéj jak inni prawdę umnictwa swego pojmować; jak smutnie, mówię, doczekać się samowolnego ocenienia przez indywiduum, które pod żadnym wyżéj wzmiankowanym względem do tego nie ma prawa i zdolności.

Przystąpmy teraz do zapatrzenia się na rozbiór pana S. zasad harmonii pana Kurpińskiego.

Z całego tego artykułu przekonaliśmy się, iż charakter, a raczéj recenzio-mania pana S. choruje na niedołężność. Już z samego początku nie może znieść godła: „Harmonija tonów, jest

reperkursiją harmonii świata"; które jest na czele dziełka p. Kurpińskiego. Sprawiło mu to znać niesmak, gdyż usiłuje uczynić go sprzecznym z poetyczną exaltacíją, którą w wykładzie swoich zasad autorowi przypisuje. — Zarzut ten, jest tylko samowolném rzuceniem złośliwego zdania, którego niczém potém pan S nieusprawiedliwia. Jest łaskaw przyznać daléj p. K., iż wartość zimnéj praktyki podnosi tę uwagę: że „bez znajomości zasad harmonii, nawet silny zaród talentu, postępować będzie krokiem niepewnym i t. d." ale cóż kiedy owa choroba niedołężności, skłoniła go do uczynienia dodatku, również złośliwego, że „i ostrożność nauką nie wsparta, od błędów uchronić nie zdoła." — Nie ma nic łatwiejszego, jak dodatkami rozprzestrzeniać zdania i ja mogę zrobić dodatek dosyć pożyteczny, iż kto sam gruntownie harmonii nie zna, niech się krytykować jéj nie ośmiela.

P. S. przyznaje daléj, że „dziełko p. K. bardzo było pożądane, a ta okoliczność, że jest jedyne w swym przedmiocie, podnosi jego zalety, zarazem i niedostateczności powiększa." Jak mówiłem, że łatwo dodatkami rozprzestrzeniać zdania, tak równie nie trudno zarzucać komu niedostateczności, zwłaszcza wyrodzone tym razem w niepojęciu rzeczy przez recenzenta i w jego nieocenieniu dążności dzieła p. Kurpińskiego. — Po nieskończonych ustępach, to o niepodobieństwie dwóch charakterów, o nowych wynalazkach, o teorijach w medycynie, prawie, filozofii, i t. d. o upędzaniu się ludzi za prawdą, o przyglądaniu się jéj to z téj, to z owéj strony, o składaniu daniny dla rozumu ludzkiego, o zbyt znanéj i staréj prawdzie, że praktyka zawsze teoriją poprzedziła; o własnéj krytyce dzieła swego; o krużgankach, jak się z głównym chodnikiem stykają, jaką mu atmosferę przynoszą; o muzyce, porównywając ją do drzewa, którego rdzeń za pomocą soków pożywnych, obrósł miazgą; i innych epizodycznych rozumowaniach, dowiadujemy się, że między niedostatecznościami, o które obwinia p. S. dzieło p. K., nadmienia głównie „brak względu na melodiję." — Ta niedostateczność, którą sobie p. S. wymyślił, tyle go zajęła, że w téj materyi obdarzył nas jeszcze

30-wierszowym przypiskiem, bo mu znać sążnisty epizod niedostatecznym był jeszcze.

Powiedziałem, że uczyniony zarzut niedostateczności, wziął początek w nieocenieniu dążności dzieła p. K. i w niepojęciu samej rzeczy przez recenzenta. Sam tytuł: *Zasady harmonii*, już powiada, że dążność dzieła skiérowaną jest li prawa i jéj tajemnicę wykazać. — W innym przypadku musiałby autor powiedziéć: *Zasady harmonii i Melodii*. Mimo tego wzmianka o melodii, o ile była potrzebną, znajduje się tam przecie, zatém nie widzę niedostateczności, owszem, rzetelne wywiązanie się z uczynionego zamiaru. A zaś utrzymywanie pana S. i nieskończone objaśnianie jak „harmonija dopiéro w połączeniu z melodiją, ma jakiekolwiek znaczenie i jedna bez drugiéj nigdy nie występuje," wprawdzie nosi cechę prawdy, ale dla tych tylko, którzy nie znając bliżéj rzeczy, wytłumaczyć jéj sobie nie zdołają, i widać recenzent dla tego tak długo o tém rozprawia, bo wié, że nie wszyscy czytelnicy Biblijoteki, będąc głęboko muzykalnemi, wszyscy jednak obeznani są z wyrazami: *harmanija* i *melodija*. Ztąd upominając się o jakąś melodiją, którą ogół w każdéj muzyce żąda, zyskało się popularność i wziętość artykułu. — Ale gdyby należycie p. S. wtajemniczony był w istotę rzeczy harmonii, toby zamiast trywialnych rozumowań, widział, że melodija będąc poprzedniczką harmonii, z saméj swéj natury, już jest nieodstępną od harmonii, że wszystkie tajemnice harmonii i jéj obszerne kombinacije, powodowane być muszą względami na melodiją; zatém osobnego dzieła o zasadach melodii, nikt nie potrzebował wydawać, bo one są nieodstępne zasadom harmonii; lecz ponieważ i melodija ma swoje tajemnice bez względu na harmoniję; te tajemnice, jako więcéj spokrewnione już z estetyką kompozycyi, traktowane bywają przez autorów w dziełach praktycznéj kompozycyi, nie zaś w samych zasadach harmonii. — Najlepszą na to odpowiedź ma p. S. w samych tytułach dzieł Logier'a i Marn'a, które cytuje, chcąc przekonać pana K. o niedostateczności jego dzieła; bo piérwsze nosi tytuł: „System der Musik vissenschaft

„und der praktischen Komposition" — a drugie: „Die Lehre von der musikalischen Komposition." —

Następne rozwodzenie się nad tém, że *pholypomonos* Szylinga za wzór panu K. służące, jest żywym przedrukiem dzieła Logier'a, że jest rozdwojonym szérokiemi frazesami i powtarzaniem, tak, że z objętości 346 stronnic do przeszło 800 napuchło, że p. K. całkiem prawie rozkład przemienił, a zatrzymał podział Szylinga na lekcije, który niczém inném nie jest jak zwyczajny podział na rozdziały i t. d. jest próżną gadaniną, przez którą artykuł pana S. bardziéj napuchł, a nic nas nie nauczył.

Zarzut uczyniony panu K. jakoby nie „zawsze wykład sam z siebie się snuł i dalsze wywoływał rozwijanie," tudzież zarozumiałe a niezrozumiałe i nieudowodnione rady. gdzieby który paragraf zamieścić należało, jest błędem i dowodzi, że pan S. zarzucając, uderzony był powierzchowną sprzecznością wyrazów będących na czele paragrafów, jakiemi są: *melodija*, *postać akordów*, *rytm*, nie zaś istotą rzeczy, która najnaturalniéj je następnemi uczyniła, — inaczéj, nie dyktowałby zamieszczenia paragrafu *O melodii*, między paragrafami: *O nogach ciała harmonii* a *punktami tonikalnemi*, bo pojąłby, że p. K. słusznie i logicznie uczynił, gdy po kolei wyłuszczył przedmioty wpływ mające na pojęcie melodii, jakiemi są *dwa piérwotne akordy*, *punkta tonikalne*, *tony przechodnie*, *gamma dwojaka*, *appodziatura*, a dawszy o nich wyobrażenie: „Otóż różne kombinacije tego wszystkiego, jest melodija, jest śpiéw." — W następstwie pojąłby p. S., że paragraf o *postaci akordów*, zamieszczony między Paragrafami *o melodii* i *rytmie*, nie dla tego się tam znajduje, aby wyjaśniał *melodiją*, bo melodija już poprzednio co dopiéro wyjaśnioną została, a rytm w swoim paragrafie da nam się poznać; tylko że p. K. wyjaśniwszy melodiją, słusznie zachęcając do próby składania myśli własnych na dwóch akordach, sprawiedliwie uznał za stosowne miejsce i potrzebę, uczynić wykład tak *postaci akordów*, czyli pozycyi, jak i *rytmu*, jako niezbędne do objawienia myśli muzycznych. Bez nich bowiem byłoby toż usiłowanie, nie tylko ogra-

niczoném, ale nawet i niepodobném. Każdy zatém przyzna, że podobne z kolei umieszczenie paragrafów, jakkolwiek powierzchowną odrębnością łudzące, właśnie dowodzą zwięzłości rozwijania wykładu. O tejże zwięzłości również świadczy rzecz o *nucie pedałowéj*, przyczém recenzent zuchwale usiłuje wmówić w autora, iż „sam nawet za niestosowną uważał w tém miejscu, gdzie ją osadził, nazywając ją ustępem.” Bardzo przepraszam, myli się p. S. i dla konceptu ucinkowego, ośmiela się saméj prawdzie ubliżać. Nic stosowniejszego jak ów ustęp, bo czyż można zręczniejsze uczynić spotkanie się z ustępem o nucie pedałowéj, jak wykładając gammy z towarzyszeniem akordów, przyjść do figurowania basu, a w tém figurowaniu basu, oznaczając innemi nutami prawdziwą podstawę każdego akordu, zwrócić uwagę uczniów na tę appodziaturę w basie, iż ona napomyka chęć poznania basu pedałowego, czyli podstawy nieruchoméj.

Podziwia daléj pan S. czemu dopiéro w lekcyi piątéj ogólnym nadpisem: *Minor* naznaczonéj, wspomina o konsonantach i dissonantach; trudno znowu było pytać się kogo, w któréj kto lekcyi życzy sobie o minorze napisać, a niewytrawna uwaga, iż w tonach major, mają równie miejsca interwalle dobrze i źle brzmiące pociąga odpowiedź, iż dissonanse, jakkolwiek mogą się znajdować i w tonie *major*, nie są jednak wypływem własności tonu lub gammy *major*, przeciwnie przymioty i zwyczaje tonu *minor* nastręczają dissonanse, a *minor*, jako sprawca tego wszystkiego, słusznie otrzymał przez autora godność intytulacyi tego paragrafu. — Dalsze kilka czczych kwestyj: a dla czego to, dla czego tamto? niegodne są aby kilkoma wierszami artykuł przedłużać.

Nim recenzent przyjął za złe wyrażenie się autora, iż „nie będzie po elementarnemu wykładał, bo tego każdy zwyczajny jenerał-bassista nauczyć może; trzeba było następne pojąć wyrazy: „Ja pragnę wam okazać naturę harmonii.” A to, że ktośby wolał, aby autor zamiast odnoszenia się do nauki osobnéj lub do swego poprzedniego dzieła, sam tego nauczył, nie może być

przyjęte za racije, bo każdy autor postępuje wedle swego założenia nie mogąc wchodzić w cudzą wolę. —Pan K. dla téj saméj przyczyny, iż w dziele swojém pragnął nadewszystko naturę harmonii okazać, opuścił właśnie elementarny wykład interwallów, o który się pan S. nie pojmując dążności dzieła tak upomina, a skoro recenzent istnieć bez elementarności nie może, właśnie znajdzie ją najobszerniej w piérwszém dziele pana Kurpińskiego wykazane, dokąd w tym przedmiocie on jako autor odsyła.

Dalsze pana S. *dla czego?* ściąga się do wykazania natury akordów piérwiastkowych tercijowego i septymowego: każe on ich wytłómaczenie na wykazaniu cząstek składowych tychże akordów oprzéć. Sposób ten mało-więcéjby nas nauczył nad to: że tercijowy akord ma w sobie tercijç i kwintę, a septymowy toż samo z dodatkiem septymy; ale szczęśliwe pana K. wzięcie *początku gammy wynikającéj z podstawy C. i reszty téj gammy wynikającéj z podstawy G.*, sprawiło: iż zaleźliśmy pożądany dla naszego słuchu pochód siedmiu tonów, oparty na dwóch fundamentach C i G, czyli potém na akordach pełnych w piérwszéj połowie na tercijowym, w drugiéj na septymowym.

Ta operacija pochodu gammy, w któréj po połowie piérwszéj słuch zadowolony, a po drugiéj zaś nie, właśnie najpiękniéj nas nauczyła charakteru dwóch piérwiastkowych akordów, to jest, że akord piérwszy tercijowy, jest początkiem i końcem, a akord piérwszy septymowy trzyma sens w zawieszeniu lub go rozściąga.

W dalszém rozwinięciu roztrząsania zarzutów pana S. obaczymy, czyli zgodzimy się na to, iż w wykładzie p. K. napotkają się jeszcze dalsze niedostateczności, wątpliwości, a nawet mylki.

Mówi p. S., iż „pan Kurpiński w definicijach nie wszędzie jest szczęśliwy" i przytacza na dowód definiciję *toniki*, wyrzucając, iż pan K. na karcie 12, nazwawszy toniką punkt, od którego wszelki utwór muzykalny się zaczyna, daje poniżéj tęż samę nazwę akordowi terciowemu i daléj na stronnicy 13 powiada: „i gamma stanowiąca tonikę." — P. S. chyba mniema, że same dzieci lub sami obcy teoryi muzycznéj czytują Bibliotekę i przetrząsają

dzieło pana Kurpińskiego, kiedy ośmiela się powyrywanemi tu i owdzie zdaniami płynący strumień wykładu zagubić i lekkomyślnie sprzeczność w niego wmawiać. — Jeżeli zaś p. Sikorski według sumienia swego kwestyi téj dotyka, to mam zaszczyt mu oświadczyć, że nie ma wyobrażenia o tonice. — Miło mi, że przysłużyć mu się mogę krótką w tej mierze lekcyjką: Istota toniki, czyli jéj wyobrażenie, nie jest tylko do piérwszego punktu intonacyi utworu jakiego przywiązana; toniką wprawdzie jest ów piérwszy punkt czyli ton, ale i gamma z tegoż tonu i akord tercijowy na nim i w téjże gammie wystawiony, są tonikalnemi; ztąd p. S. pewnie nie raz słyszał u roztrząsających jakową kompozycyę, iż autor wrócił do toniki, a tą toniką mógł bydź tak dobrze ów piérwszy punkt jak i gamma, zachowująca znaki tego piérwszego punktu, nakoniec i akord terciowy na owym piérwszym punkcie wystawiony. Ztąd też pan K. na tém przyjętém i upowszechnioném wyobrażeniu tonikalności wykład opiérając, powiada: „Punkt obrany, nazywa się technicznie tonika" daléj: „Kiedy mówimy, że sztuka jest np. z tonu A (czyli gamma A), więc akord tercijowy z tonu A jest toniką." Gdy zaś przychodzi do wykazania gammy diatomicznéj i chromatycznéj, słusznie mówi: że „gamma stanowiąca tonikę, to jest ta, która jest w obranéj intonacyi, nazywa się diatoniczną, zaś gamma przechodząca skalę samemi półtonami, nazywa się chromatyczną."

Z paragrafu o rytmie, także p. S., nie jest zadowolony, przytaczając słowa autora na str. 17, które brzmią: „Rytm jest wyrażeniem taktu w różnych postaciach, czyli takt figurowany" — utrzymuje jakoby długi podług niego „przykład, jaki autor na poparcie określenia rytmu daje, miał być dla tych tylko zrozumiały co praktycznie przynajmniéj wiedzą na czém rytm polega, tém bardziéj, że żaden przykład nie zdoła wszystkich kombinacyi rytmicznych pomieścić. Rytm bowiem polega na rozmaitéj długości brzmienia tonów jednych względnie do drugich." — Trywialność i mylność, cechują całe powyższe zdanie. Przykład p. K. skoro tylko w rozmaitym sposobie różnoczasowość uderzeń tonowych

przedstawia już każdemu najmniéj umiejętnemu o rytmie wyobrażenie daje; a co do niepotrzebnéj wzmianki o niemożności jakiegokolwiek przykładu pomieszczenia wszystkich kombinacyj rytmicznych, nikt nie będzie utrzymywał, że w przedmiocie kombinacyjnym, jakim jest rytm, można taki przygotować przykład, aby w nim wszystkie kombinacije zamieścić; a potém nie ma do tego żadnéj potrzeby, bo przykład dla tego się zowie przykładem, że przykłada na przykład jeden lub więcéj przypadków dla praktycznego pojęcia żądanego zdania; a gdyby kto mógł zebranie wszystkich kombinacyj w jednym przykładzie uskutecznić, przy kład ten przestałby być przykładem służącym jedynie do objaśnienia rzeczy i naówczas byłby wprost kompletnym zbiorem kombinacyj rytmicznych.

Począwszy od miejsca rozbioru rzeczy o kadencyach muzycznych aż do końca tegoż rozbioru, znajdujemy niepospolite wzmaganie się jadowitości recenzenta. Przyczyny téj złości, która nie omieszkuje wyczerpywać najmniéj nawet zdolne pobudki do zaprawienia trujących razów, trudno jest nam dociec. Zaiste druga większa połowa artykułu jest w takiéj barwie traktowana, jak gdyby skreśleniem jéj osobista uraza powodowała, jeżeli nie to, to znowu jakby mając zamiar własne dzieło zasad harmonii wydać, pragnie to co obecnie wyszło na świat, potępić. — Co do piérwszego jednak przypuszczalnego powodu téj złości, mniemaćby chyba należało, iż raczéj ktoś inny z usposobieniem na błędzie tylko umocowanéj wziętości, jad swój przez organ pana S. wywiéra, bo p. K. nie ma szczęścia wcale znać pana S. i nie miał z nim stosunków. — Co do drugiego domysłu, również nie mam wewnętrznego przekonania, żeby p. S. miał jakie dzieło harmonii wydać. Najoczywistszym, kto wie czy nie będzie wnioskiem, iż p. S. jest czy uproszonym, czy jak tam... organem wielu namiętności i interessów drugich osób, i przyznać mi wypada, że gorliwie z podjętych się obowiązków wywiązuje.

Ponieważ na drodze czynienia zarzutów zależy na ciągłém i zręczném odwracaniu przedmiotu tak, aby go w fałszywém ile

możność świetle okazać, a potępiające o nim zdanie ucinkowym konceptem zaostrzyć; o kadencijach muzycznych tak p. S. się wyraża: „Rzecz o kadencijach muzycznych, jakkolwiek krótka surowszggo z naszej strony roztrząśnienia wymaga" a cytując zdanie autora, iż: „Bez akordu subdominanty i kwart-sextowego, nie byłoby prawdziwéj kadencyi, bo te akorda:

as — g — as es — es — es c — des — c b as — es — as	as — as — as es — f — es c — des — c as — des — as

nie stanowią jeszcze kadencyi. Pomijamy" mówi p. S. „że autor piérwéj uczy, czém kadencije nie są, niż czém one są, powiedział; ale kto wié co jest kadencija, zarzuci tu błąd autorowi, bo jak piérwsze trzy akorda, a nawet ostatnie dwa tylko, stanowią zupełne zamknięcie perjodu muzycznego, bo od dominanty do toniki, czyli z ruchu do spoczynku prowadzą tak drugie trzy akorda, bardzo często w kompozycijach kościelnych jako zakończenie używane bywają." — Ocenienie w ten sposób założenia pana Kurpińskiego, jest fałszywe, bo on wié dobrze bez pana Sik., że w trzech powyższych akordach, a nawet w dwóch ostatnich, już się zamknięcie perijodu otrzymuje, a co większa, kompozytor płynąc prądem wyobraźni zakończa częstokroć perijod tak, iż śladu nawet kompletnéj kadencyi nie będzie; a także bez przypomnienia mu, pamięta, że w kościelnych kompozycijach zakończenia pospolicie ograniczają się na dwóch akordach na tercijowym, subdominantowym i tercijowym tonikalnym. — Ale p. K. nie zamierzył wykładać w jaki rozliczny sposób zamykać można periody, albo, że do ich zamknięcia koniecznie i koniecznie potrzeba kadencyi akordem quartsextowym na dominancie uzupełnionéj. Kto zamiast naginania przedmiotu, jak p. S. ku celowi robienia zarzutów, zechce ducha owéj definicyi sumiennie pojąć, przyzna ż p. K. pragnął dać wyobrażenie zupełnéj i niedwójznacznéj ka-

dencyi, a do téj nieodbicie potrzebnym jest akord quartsextowy na stopniu dominanty, „inaczéj" są słowa jego „nie byłoby prawdziwéj kadencyi." — Zamknięcie perjodu piérwszemi lub drugiémi trzema powyżéj głoskami wyrażonemi akordami, jakkolwiek najsprawiedliwiéj miéjsce miéć może; przez dwójznaczność charakteru swego właśnie nie może zasługiwać na nazwę zupełnéj kadencyi, ponieważ one tak jak stoją, i czy w prędkim, czy wolnym ruchu, zarówno dobrze mogą służyć przy rospoczęciu perijodu; ale proszę zacząć jaką myśl muzyczną témi samemi akordami z dodatkiem akordu quartsextowego na dominancie — tak np.

as	—	b	—	as	—	g
es	—	f	—	es	—	es
c	—	des	—	c	—	des
						b
as	—	des	—	es	—	es.

czyż nie uderzy tu każde najnieumiejętniejsze ucho, charakterystyka kompletnéj kadencyi? — Przekonywam więc p. S., iż p. K. miał słuszność, skréślając postać zupełnéj i ucharakteryzowanéj kadencyi, żądać koniecznie domięszania akordu quartsextowego, opartego na dominancie.

Z powodu, iż pan K. nadmienia: „W krótkich sztukach, jako to: w piosneczkach, mazurkach, walcach i t. p. nie używają akordu quartsextowego, lecz we wszelkich sztukach rozciąglejszych, gdzie sens jest prowadzony na długą miarę, nie byłoby wyraźnego zakończenia tego sensu, bez użycia akordu quartsextowego na dominancie" — podobało się p. S. uczynić skrzywiony wniosek, że „wyżéj wymienione małe sztuczki, nie potrzebują zupełnego zakończeuia i na jednoby wyszło, jak gdybyśmy utrzymywali, że myśl wydana kilkoma lub kilkunastoma wyrazami zamknięcia z sobą nie niesie, i to co samo w sobie skończone, końca nie ma." — Parodija, nic więcéj!... Po raz piérwszy, że w istocie rzecz się tak ma, jak pan K. utrzymuje; po raz drugi, iż przyczy-

na tego, iż się rzecz tak ma, leży w lekkości stylu owych małych sztuczek i ich chyżości ruchu; — a skorom dowiódł, że p. K. dla tego każe w kadencyi przybiérać akord quartsextowy dominantowy, aby jéj niewątpliwość okazać, nie zaś żeby bez niego w miarę nie módz zakończyć perijodu, niech p. S. przeto będzie spokojny o bezpieczeństwo małych sztuczek i o swoję myśl kilkoma wyrazami wydaną, przyniesie ona dla tego z sobą zamknięcie, i to co samo w sobie skończone, koniec będzie miało. Ja myślę, że p. S. dla tego chciał tym wnioskiem słowa pana K. zakłopotać, ażeby mógł w zamiarze popisania się, dość zgrabnie przynęcić sposobność określenia natury akordu quartsextowego, które zaraz potém następuje. — Po tym opisie akordu quartsextowego, pozwala p. S., iż on pomaga do zakończenia, ale do niego koniecznėm nie jest; (powtarzanie znowu tego o czém ani p. K. ani my nie wątpimy), a że recenzent nie podziela zdania autora gdy mówi: „Akord quartsextowy objawia, że perijód już nadchodzi" to mu się bardzo dziwię, bo tu jest mowa nie o akkordzie quartsextowym w ogólności, który i sto razy w ciągu perijodu użytym bydź może; ale o tym, który w składzie kadencyi się znajduje, a ten wówczas, (niech mi daruje p. S.) bardzo objawia zakończenie perijodu, czy to perijodu, jako okres uważanego czy perijodu za koniec przyjętego.

Piérwszy raz mi się zdarza doświadczyć, aby harmoniję tak kto poniżył, iż jéj zaprzecza mowy tonowéj i zrobił ją tak niemą że dopiéro melodii i rytmu potrzeba, aby coś nam powiedziała.— Niedawno pan S. dowodził, że harmonija z melodiją. jest nierozdzielną. już znowu ją tém zdaniem rozdziela. Zapewne tu przez melodiję rozumie figurę czyli temat; jeżeli tak ma bydź to ta figura czyli temat dopiéro coś przekonywającego powié, gdy ją harmonija wesprze; a i sama harmonija, czyli jak się wyraża pan Kurpiński łańcuch akordów, ma mowę, ale ją czuć i rozumiéć potrzeba.

Pan K. jeżeli mówi, że kadencije są właściwie dwojakie, zawieszona czyli półperijodu i kończąca czyli cały perijód, słusznie

robi, że nie przedłuża wykładu wykazaniem na czém one polegają, bo ich już wykazuje, gdy odsyła do przykładów 32 i 42go przy znaku nb. dla pojęcia zawieszonéj kadencyi, a do przykładów 33 i 42, przy końcu dla przekonania się o kadencyi dokończonéj, bo uczeń obeznany z akordami toniki i dominanty tam spojrzawszy, natychmiast sobie odpowie sam na czém one polegają.

Rada pana Sikorskiego, aby pan K. melodyjnie i rytmicznie wsparł kadencije harmonijne, nie jest właściwą, a choćby to wprawdzie nic nie szkodziło, nie ma potrzeby niestosownemu pana S. kaprysowi dogadzać, bo gdy się wykłada zasady harmonii, też zasady w saméjże harmonii należy sprawdzać; a gdy samą harmoniją rzecz wykazał i każe uczniom melodiję dorabiać, nie spełnia to dla poparcia wykazu, boby sam to uczynił, lecz nastręcza sposobność uczniom do wprawy w tym względzie.

Następne wyrazy recenzenta, śród których przytacza pana K. definiciją melodii, nie mają w sobie rzeczy i pomijam je jako wyrazy złośliwego żartu i szykany.

W paragrafie o zakazanych kwintach i oktawach, mimo niezadowolenia recenzenta, uiścił się p. Kurpiński o ile tego potrzeba. Uczyniwszy bowiem założenie, iż powinniśmy unikać dwóch kwint posobnych i dwóch oktaw posługujących, razem z tonami zasadowémi, bo są dla słuchu przykremi, i dawszy na to zdanie stosowne przykłady, zwraca uwagę w następującym przykładzie 53, jak unikać ich należy. Obeznany uczeń z harmoniją o ile do miejsca tego już nim bydż powinien, jednym rzutem oka dowié się o sposobach ich unikania.

Czytelnicy rozbioru zbogacani częstemi morałami pana S. jak oto ten: „Im nauka trudniejszą, tém wykład dokładniejszy być powinien" a w przejęciu się jego uwagą: „Martwy przykład, bo nie ożywiony objaśnieniem" odczytawszy daléj zaradcze środki unikania oktaw z basem; niechybnie zrozumieli, że założenie p. K. zostawione jest bez objaśnienia, a p. S. nietylko czytelnika ale i autora zasad harmonii tych środków naucza. Tym czasem — to wszystko co p. S. obszernie tonem professorskim rozprawia,

a późniéj sam się tłómaczy, że rozszerzył się nad zakres rozbiorowi dzieła przepisany, z dwóch powodów, raz: „żeby rozbiór nie był bezkorzystnym dla czytelnika, drugi raz aby wykazać czego należałoby się spodziéwać jeszczę w rozbieranym wykładzie" to wszystko, mówię, gdyby p. K. w wykładzie swoim zamieścił, dopiéroby można mu rodzaj kłócenia się samemu z sobą zarzucić, gdyż we wszystkich trzech przypadkach, które pan S. przytacza, aby nas sposobu unikania zakazanych oktaw nauczyć, przedstawia zdwojenie owych rączek, czyniąc je podstawami akordu, tymczasem najmocniéj p. K. wspólnie ze wszystkiemi harmonistami przestrzega, aby „gdy są nutami zasadowemi nie zdwajać ich nie tylko w górnych tonach ale i w średnich, mimo że w tych nie są zakazane."— Jakże tedy mógł pan K. objawiać w przykładzie takie położenie rzeczy, które aby istniało, wyraźnie zakazuje. —

Rozbiór rozdziału o konsonansach i dissonansach, rozpoczyna p. S. dosyć długą dissonansów historiją, jako to: „iż się dawniéj z niémi obchodzono jak z jajkiem, iż kazano tony przykrobrzmiące przetrzymywać i to przygotowaniem nazywano, a tak przygotowany dissonujący akord musiał podług recepty ogólnéj na konsonujący spłynąć i to znów rozwiązaniem się zwało. Że z taką manipulacyją, dzieła mistrzów były w sprzeczności i teoretycy starali się te zboczenia usprawiedliwić, i w skutku tego wymyślili styl ścisły i wolny" przedłużając tę historiję nieskończonemi morałami, odmawia filozoficzności dawnemu systematowi, co się to nawet ma pokazywać w barbarzyńskich nazwach zakazanych kwint i oktaw, albo fałszywych relacyj (których p. K. za lekko dla pana S. dotyka). Wyraziwszy się daléj, „że sztuka piękna muzyka nie służebnicą zmysłów, ale posłannikiem prawdy bydź powinna" naucza nas, że wié o męczarniach Laookona i boleści Nioby, jako téż o opowiadaniu Ugolina, piękności Appolina i bóstwa Madonny. W końcu tego epizodu przypomina sobie, iż znajduje się w trakcie rozbioru zasad harmonii i nakazuje sobie powrócić do dissonansów pana Kurpińskiego. — W roztrząsaniu

tego paragrafu na mocy powyrywanych zdań, a nawet pojedyńczych wyrazów, po tragicznym wykrzykniku: „Śmierć dissonansom!" najsprzeczniejszym z poprzedzającém dopiéro rozumowaniem, jak najmocniéj odbija się usiłowanie wykazania dowolności autora w wykładzie; zawziętość do tego stopnia dochodzi, iż w niemożności zrozumienia wykładu, lub téż ze złéj woli tak pan S. potępia rzecz i wyraża się: „Cała ta gmatwanina pochodzi widocznie z wady systematu w ogóle i w niezupełném przyjęciu go przez autora w szczególe." — Aby odeprzéć tak absolutne zdanie, pragnę zdać sprawę z tegoż pana K. wykładu; i tak, autor powiada: „Akordami konsonującemi są, akord tercijowy, sextowy i quartsextowy, czyli akord tercijowy ze swemi przewrotami; i to na każdym stopniu gammy major, wyjąwszy akord na stopniu siódmym np. h — d — f — który nie jest żadną toniką, tylko częścią akordu dominanto-septymowego, bez podstawy G w gammie minor również przechodząc jéj stopnie, otrzymujemy na nich akordy tercijowe major lub minor, wyjąwszy na drugim stopniu, gdzie znowu jest akord nie mogący być toniką, tylko jest akordem dominanto-septymowym bez podstawy B, o czém się pan S piérwszy raz w swojém życiu pewnie dowiedział.

„Co do akordu dominanto-septymowego, niektórzy teoretycy septymę w nim się znajdującą, uznali za ton dissonujący, głównie dla tego, że w przewrotach dwa tony są tuż przy sobie i sprawują nieco przykrą wibracię." Pan Kurpiński przyjąwszy akord tercijowy i akord dominanto-septimowy, za dwie nogi ciała harmonii, nie może tego podziélać i winien był tę ogólną objawiać zasadę: „iż wszelki ton nie należący do piérwotnego składu akordu terciowego i dominanto-septymowego, jest dissonancią; wszystkie zaś insze akordy septymowe są przykro-brzmiącemi, z których jednak można robić czysto-brzmiące za pomocą przemienienia jednego tylko interwallu, np. akord septymowy na piérwszym stopniu w gammie C jest c — e — g — h, przemieniwszy ton h na b, stanie się czysty dominanto-septymowy, wiodący do F, i tak na każdym stopniu gammy. Ale gdybyśmy sobie tylko tak

radzili, tobyśmy się jednostajnie błąkali po niektórych czysto-brzmiących i nic więcéj.” Gdy tymczasem pomimo okropnéj klątwy pana S., dissonancije stają się dla modulacyi obfitem bogactwem. Lecz „wszelka dissonancija, musi się rozwiązać na konsonantę.”

Widzimy, że w powyższym np. akordzie c, e, g, h, tonem dissonującym jest h, nie dodając téj nucie bemola, jakże ją sprowadzić do akordu czysto-brzmiącego? Oto uważać ją za appodziaturę do akordu C i mamy rozwiązanie. — Prawdziwsze akordu tego rozwiązanie, przedstawia się jeszcze w próbce piątéj. I na mocy tak gładkiego rozwiązania, wielu harmonistów nie bez zasady utrzymuje, że akord dominanto-septimowy, chociaż jest piérwiastkowym wiodącym, w istocie jest tylko appodziaturą akordu terciowego:

f —
d — e
h — c
g — g
C

i tak rozwiążemy wszystkie akordy dissonująco-septymowe na każdym stopniu gammy. — Tak tedy logiczne i ułatwiające wyjaśnienie operacyi rozwiązywania akordów dissonujących na konsonanty, dało jednakże pochop p. S. do wydrwiwania wykładu pana Kurpińskiego.

Z powodu akordu dominanto-septimowego, zarzuca recenzent autorowi, iż mylnie powtarza, jakoby on był piérwiastkowym i oświadcza, że łatwo go jednak z téj godności zwalić i następne rozumowanie ku temu celowi zmierza. — Lecz w przedmiocie takim jak jest oznaczenie piérwiastkowych akordów, łatwo można według woli sprzeciwiać się autorowi i nawzajem narzucać mu swoje teorije. Bo każdy prawie autor inną ich liczbę naznacza do tego stopnia, że *Reicha* nawet widzimy, chce ich mieć 13 i to w dziele wydaném dla konserwatorjum paryzkiego, pytam się jak-

by pan Reicha był skompromitowany, a konserwatorijum jakby się naówczas znalazło, gdyby w Paryżu zjawił się p. Sikorski, redukujący liczby akordów Piérwiastkowych do jednego? Nie, panie recenzencie! przedmiot podobny musi być traktowany, według powziętego o nim wyobrażenia i trafnego na przyjętych zasadach wyrozumowania. Dla harmonii wszystko jest jedno, a ja gdybym miał skłonność jak pan Sik. do zrucania akordów z ich godności, tobym i ten jego samożyt zwalić potrafił, bo utrzymywałbym, iż nie ma potrzeby naznaczać ilości akordów piérwszych, i że ani jednego z nich nie ma; ale ponieważ jak wszystko, tak i harmonija piérwiastek miéć musi: piérwiastkiem harmonii jest *fenomen przyrody*, iż dwa lub więcéj tonów razem wziętych przez zgodne ich dobranie, tworzy złożone brzmienie, co nazywamy akordem, i dopiéro oznaczyłbym Interwalla jako cząstki, albo także piérwiastki składające całość akordów, i tak rozwijając nadal obszerne zasady harmonii, zupełniebyśmy się obeszli bez naznaczania akordu piérwotnego. Ale rzecz się ma inaczéj: wychodząc z powyższéj zasady, iż w przedmiocie takim, jak oznaczenie akordów piérwszych, chodzi o trafne i zdrowe wyrozumowanie powziętéj idei; — ja panu S. mam zaszczyt oznajmić (jako oddany kompozycyi nieco dawniéj niż on zaczął pisać artykuły) iż powzięta idea pana Kurpińskiego, jéj wyrozumowanie i wykazanie następstw, według zjawisk naturalnych harmonii, jest tyle trafną i zdrową, iż w żadném inném dziele, równéj znaleść nie można.

Na karcie 85 dzieła p. K., jest przytoczony akord subdominantowy tercijowy

d
as
f
D

Pan S. zatrzymuje się nad nim jako nad uchybieniem, które z nieodgadniętéj przyczyny wcisnąć się miało do dzieła; a nauczając, że akord subdominantowy terciowy minor w tonie C będzie taki:

c
as
f

powiada. że „powyższe mniemanie nie zgadza się ani z tém co inni utrzymują, ani z tém, co na str. 51 sam utrzymuje i na str. 26, do któréj odsyła." Tu widać, że pan S. nie chciał zrozumiéć iż powyższy akord jest jednym z przytaczanych przewrotów akordu subdominanto-sextowego

d
as
f

w pozycyi tercijowego na zasadzie tonu d. —

Rozumowanie pana S. o dissonansach, a mianowicie utrzymywanie na pozór przekonywające, iż „ani Betowen, ani żaden inny prawdziwy artysta na dissonancye się nie sadził, ani sadzić potrzebuje, bo tylko natchnienie kompozytora stanowi, chociaż nauka je wspiéra; jest frazesem dość pięknym do czytania, ale naucza mnie, iż pan S. nigdy się kompozycyi nie oddawał.— Natchnienie wsparte nauką, jest wprawdzie główną sprężyną każdego utworu kompozytora, ale temu natchnieniu i nauce szczególniéj wówczas gdy mam wyraźniejsze rysy przedmiotu malować, towarzyszy owo sadzenie się, czyli, że tak powiém, umyślny namysł, jakimby najskuteczniéj kolorytem zadany przedmiot oddać? Jakkolwiek kompozycija nie ogranicza się tylko na wolnopłynącém natchnieniu, czerpie ona swą istotę w jakiéjś cząstce i ze źródła namysłu a nawet i wymysłu; a ubieganie się za effektem, co p. S. szkolarstwem nazywa, często płodu, które natchnienie zrodziło, korrektą się staje.

Wyrażenia: „mało świat straci, jeśli nowych dissonancyi nikt już nie wyszpera. Muzyka niech tylko na serca działa, to już więcéj nie potrzeba" — starają się nas przekonywać, iż p. S. nie jest za dissonansami i każe muzyce przestawać na robieniu miłych dla ucha skutków. Cóż za uderzająca sprzeczność z tém co mówi na karcie 113. „Gdy jeszcze na to uwagę zwrócimy, że takie

obwijanie w bawełnę przykrego dźwięku główne u dawnych harmonistów stanowiące prawidło, zabija dzielność i prawdę muzycznego wyrazu, że za pieszczotą dla słuchu się ugania, chroniąc go ile możności od tego co mu nie schlebia, pojmiemy brak filozoficzności dawnego systematu" — daléj: — „Jak uczucia ludzkie nie zawsze są miłe, słodkie i łagodne, raczéj daleko częściéj przykre i bolesne, tak i muzyka, jako mowa tych uczuć, nie powinna się przed prawdziwém ich wyrażeniem cofać, ani się lękać rozranić serca."

Pan Kurpiński objawiając nam dissonancję, na karcie 93, jakkolwiek przerażającą, opartą jednakże na niewzruszonéj zasadzie a zatém dozwoloną, na przypuszczone przez niegoż samego zapytanie: „w jakimby przypadku chciał kompozytor takim akordem rozdzierać słuchaczom uszy?" — odpowiada: — „że są takie przypadki acz bardzo rzadkie, w których bez tego akordu nie można by żadnym innym wyrazić okropnego ciosu" — i trafny przytacza przykład. — Pan S. nie chce podzielać tego zdania, utrzymując, „że w takiéj chwili król niknie, aby ojciec cierpiał, a jeśli człowiek aż do tego stopnia z uczuć jest wyzuty, że w téj saméj chwili, która straszliwy cios sercu jego zadaje, zdolny jest rachować, to cios taki ledwie poczuje." — Myli się p. S. bo właśnie starcie się dwóch tych uczuć, wywołuje za zwierciadło muzyczne, starcie się takich cząstek akordu dissonansowego, jaki p. K. nam pokazuje. — A gdy pan S. radzi lepszy ideał przedmiotem sztuki uczynić i cytuje na ten koniec los Pryama, po upadku Hektora, położenie czułéj matki, gdy kryła swego syna przed pewną prawie śmiercią, podczas rzezi niewiniątek, i w końcu, utrapienie ludu żydowskiego, gdy go Nabuchodonozor w niewolę prowadził; — w błędzie jest, bo wszystkie te trzy przedmioty, powodowane są jednostronném, mniéj lub więcéj okropném uczuciem, a nie ma w nich, jak powiadam, starcia się dwóch sobie przeciwnych uczuć i nie są nadto jedno-chwilowemi wstrząśnieniami, aby je przeraźliwym akordem odmalować, tylko wywołują ideę obszerniejszego, okropnością nacechowanego, obrazu. Prócz tego, przedmiotu pa-

na K. uważam, iż p. S. nie ocenił należycie, bo społeczeństwu wziętemu choćby w granicach takich jak Europa, nicby na tém nie zależało, czy Pryam jest lub nie jest w przykrém położeniu po upadku Hektora, lub że wygładzają w zakresie jednego kraju niewiniątka, a najmniéj, że biorą do niewoli naród, którego właśnie prorocy przepowiedziawszy upadek, nie mogli wprowadzić na drogę uczciwości. — Ale w skutku myśli o następstwach tamtego wypadku, mniemam, że w niejedném sercu francuskiem ów dissonans musiał się odezwać. — Spodziéwam się przeto, że gdyby pójść za uwagą p. S. uczynioną na mocy przysłowia: *Contraria contrariis* i podobny przedmiot przeciwnym środkiem i niespodziéwanym jego użyciem odmalować, nicby nie było śmiészniejszego jak użycie w tym razie nagłego milczenia.

Nasz recenzent nie przystając na utrzymywanie pana K., jakoby cała nauka harmonii na tém zależała, ażeby umiéć poznać; jaki każdego akordu jest źródłoton, czyli generator; powiada, że podług niego byłoby to z jednéj tylko strony na naukę patrzéć, przyznaje jednak, że jeden ton jest podstawą całéj rozmaitości harmonii, ale zaprzecza aby „to było zadaniem takiego dziełka, jakie p. K. napisał; i naucza, iż „nauka harmonii zależy na tém, aby poznać dała wszelkie akorda, dające się z natury ciała brzmiennego wysnować, ale nadewszystko na tém, by poznane do muzyki zastosować.” Całe to niby rozumowanie, nikłém tylko światłem prawdy błyszczy, ale samą prawdą nie jest. Pan K. dowiodłszy, że wszelkie harmonijne działanie wynika z dwóch tylko generatorów, czemu nie ma tego ogólnego w rozwiązaniu uczynić wniosku, iż cała nauka harmonii na tém zależy, ażeby umiéć poznać jaki jest każdego akordu prawdziwy zródłoton; témbardziéj że sam krytyk przyznaje, że jeden ton jest podstawą całéj rozmaitości harmonii. I czemu bez udowodnienia zaprzecza, aby powyższe zadanie miało bydź udziałem dziełka p. K., owszem, właśnie tego dziełka musi być zadaniem, ponieważ autor wyprowadza początek praw harmonii z naturalnego brzmienia wyprężonéj struny, z tego fenomenu oznacza dwa piérwiastkowe akor-

da i z nich wyprowadzając rozliczne harmonii wypadki, okazuje, iż wszystko wynika z dwóch generatorów. Pojęcie zaś tego zadania: na czém harmonija lub inna jaka nauka zależy? jest dwustronne: albo o to chodzi, od czego wynikłości wykładu nauki zależą, albo do jakiego praktycznego użytku taż nauka zmierza. Pan S. korzysta z téj dwójznaczności i nadmienia drugie znaczenie téj kwestyi, gdy oczywiście i jasno o piérwszém jest mowa, i to jeszcze zbyt niezgrabnie, bo niby prostując zdanie mówi: „iż nauka harmonii zależy na tém, aby poznać dała akorda dające się z natury ciała brzmiennego wysnować", a toż właśnie pan K. od początku do końca dzieła to wypełnia; a ta zależność nauki harmonii, aby poznane akordy do muzyki zastosować, należy już do praktycznego harmonii wykładu.

Dotkliwe a potwarcze wyrażenie się pana S. iż „autor mnóstwo popełnił błędów, a nie wszystkie wyliczone były, tylko ważniejsze, i że sposób, w jaki zakończył dzieło, sponiewierał muzykę, jako sztukę;" zmierza do dodatku autora, który zamieścił po ukończonéj nauce harmonii. — Rzecz idzie o formę; p. S. ma za złe, że autor wyłożył formę, jakiéj się przez długie lata trzymano, i zarzuca czemu nie opisał téj, jakiéj się dzisiaj trzymają? Jakże ma ją opisać, kiedy jéj wyraźnéj i określonéj nie ma, a to w skutku obszernego rozwinięcia tak wyobraźni o kompozycyi, jako i stylu, rodzajów sztuk, rytmowania, instrumentacyi, co wszystko, jak się wyraża autor, podlega dziś modzie, spekulacyi, prędkiéj zmianie, następnéj świéżości gustu i coraz nowszym i rozmaitszym pomysłom kompozytorów. Dla ocenienia jednak rozmaitych form dzisiejszych i pójścia w ich ślady, jest potrzebą, aby znać dawną jednostajną formę, dla tego téż autor skreślił ją uczniom swoim.

Uszczypliwy zarzut uczyniony autorowi, iż tylko co zaręczył, że komponować nie uczy, aż zaraz w doradzie ogólnéj, powiada jak się do utworzenia jakiéj sztuki brać trzeba, tém odeprzeć należy, iż co innego jest szczegołowo kompozycije wykładać, która to materija nazbyt jest obszerna, a co innego dać doradę ogólną

dla pragnących z wyłożonych zasad harmonii użytkować. W téj doradzie między innemi nie raczy się pan S. zgodzić z autorem, by nie poprawiać błędów dla effektu, nazywając ten środek wątłym pozorem, i utrzymując, że tylko stosowny effekt jest dobry, a taki nie jest błędem, ale zaletą.— Naprzód dobry effekt nie jest wcale wątłym pozorem, bo effekt właśnie wszelkie zmiany i wynalazki w sztuce muzycznéj wywołuje, a p. K. jeżeli powiada, że po uskutecznieniu pewnéj części pracy, należy przejrzeć czy się jaki harmonijny błąd nie popełnił, i jeżeli potrzeba, należy go poprawić, a jeżeli błąd ten czyni w swojém miejscu dobry effekt, nie poprawiać go, to się znaczy, że dla dobrego i stosownego efektu, można błąd zostawić, nie zaś żeby błędem nazywać stosowny effekt. — Podobna uwaga autora nie kryje w sobie jednakowoż odstąpienia od przepisów, bo nie jest zamieszczoną w paragrafach samego wykładu harmonii, tylko w doradzie ogólnej, gdy już uczeń usposobionym jest w harmonii.

Co do wspomnienia o logiczném prowadzeniu basu, przyznaję, iż nie byłoby zbytkiem, gdyby autor poparł trafne swe rozumowanie jakowym przykładem; ale raz, że wyłożenie wielce jest obznajmiające z przedmiotem, drugi raz, że w krótkim przykładzie, téj materyi nie możnaby należycie objaśnić; nie widzę w tém grzechu, że autor poleca brać przed oczy różne utwory dobrych mistrzów i zwrócić w nich uwagę na logiczne prowadzenie basu, bo prowadzenie logiczne basu, więcéj jest rzeczą smaku i doświadczenia, jak niewzruszonych prawideł.

Tu wreszcie z końcem przemądrego rozbioru zasad harmonii i ja moje odpiéranie niewytrawnych zarzutów skończyłem. — Zarzutów i potępień..... czyich?..... a do kogo zmierzonych?..... — zastanówmy się nad tém, my, co je czytamy, a z poruszeniem ramion, sami sobie odpowiemy!— Wyrzekł nasz poeta: „I Chińczycy rozum mają, choć daleko siedzą" — być może, ale Chińczyk niech do nas próżno głowy ze swym rozumem nie wychyla, bo z Chin do Europy trochę za daleko!

Lecz cóż mam wreszcie uczynić z tém jadowitém zakończeniem rozbioru, w którym lekcję o harmonii dla płci pięknéj tak pan Sik. wyszydził? Czyż mam go równie jak wszystko poprzednie roztrząsać? powiém tylko: przypuszczam, iż zbytnia bojaźń obładowania umysłu dam i odstręczenia ich od nauki harmonii, zachęciła pana Kurpińskiego do podobnego ulżenia w przyjęciu jego wykładu. Jeżeli to jest uchybieniem na mocny zasługującém zarzut, to złośliwy sposób, jakim roztrząsany jest ten przedmiot, może tylko małość krytyka zdradzać, autora nie poniży! Ale i to za wiele powiedziałem, bo kto niezapłacony odpiéra zuchwałe pociski, to ten ostatni pocisk tyle jest niesfornym i takiéj jest natury, iż go jedynie wzgardą pokryć powinien.

To tylko mam jeszcze do nadmienienia w odpowiedzi na próżny żal pana Sikorskiego, że nie ma dla niego dotąd w naszym języku dokładnéj nauki harmonii, iż owszem możemy się poszczycić, że mamy w naszym języku takie dziełko, jakiém są: *Zasady harmonii Karola Kurpińskiego.*

Józef Brzowski.

SĘDZIWOJ

przez

J. B. Dziekońskiego.

(Przegląd.)

Ważne bardzo jest obecnie zadanie powieści, tém bardziéj w naszém pismiennictwie. Powieść, jest to utwór sztuki najprzystępniejszy, czyta ją każdy, co prócz niezbędnego umienia czytać i pisać, potrafi sobie jako-tako uporządkować, zdać sprawę w myśli z tego, co przeczytał. Bezwątpienia, zapatrywanie się na nią, będzie bardzo rozmaite, jako zależne od sposobu przyjęcia wrażenia, który znowu zawisł od umysłowego wyrobienia czytelnika — ale samo przez się wrażenie odbierze każdy, jeżeli powieść potrafi je obudzić. — Powieść więc jest bardziéj wpływową, nawet od dramatu. — Jakież jéj zadanie?

Koniecznem następstwem przystępności i poczytności, zadanie jéj koniecznie społeczne, rozwija kwestije obchodzące ogół w rzeczywistych, pędzlem śmiałym, kolorytem pewnym i wykończonym namalowanych obrazach (Sue); lub redukuje do jednego typowego charakteru całą dążność wiekową (Bulwer, Sand i t. p.) Zadanie to bezpośrednio wypływa z dzisiejszego stanowiska sztuki względem ogółu, o którém już kilka razy w Przeglądzie wspominaliśmy, a które jest główną zasadą zapatrywania się naszego

na utwory sztuki. Ale w rozwoju téj zasady, raczéj w rozdrobnieniu jéj następstw, możnaby mniemać, że przypuszcza powieść jedynie społeczną, potępiając wprost historyczną, wprost fantastyczną i t. p. — Owszem i ta i druga, jeżeli odpowiedzą wymaganiom sztuki, mają niezaprzeczoną wartość, choć głównemu nieodpowiadają zadaniu. — Ale o ileż trudniejsze i świetniejsze zadanie powieści społecznéj, która przy olbrzymim talencie autora, dokładnie musi malować wszystkie *fazy* przez jakie *idea* wpływowa przechodzi w obrazach rzeczywistych, a przecie koniecznie świéżością i nowością pomysłu nęcących, bo ogół czytający przetrawił się już nieco powieściami. — Nie trzeba znowu zdaje się dowodzić, o ile powieścio-pisarz z drobnym talencikiem, który jedynie naprawia, maskuje ułomność swoję dążnością, jakby wywieszeniem szumnego afisza na lichą komedyję — gorszy jest od utalentowanego fantastycznego, historycznego powieściopisarza. — Naprzód już dla nierównowagi talentu, powtóre dla bezczelności występowania w obronie sprawy, nieporachowawszy się piérwéj z drobnémi i nieudolnémi siłami.

Literatury zagraniczne, jak niemiecka, angielska, a dzisiaj zwłaszcza francuska, są bardzo bogate w powieściowe utwory, a jeżeli chodzi o ilość nie o jakość, to ostatnia za bogata, na co wielu bardzo czytelników, zwłaszcza czytelniczek u nas, widocznie nie chce się zgodzić; pożérając co tydzień nieposполitą *dozis* różnego rodzaju śmieci w bruxelskich ładnych edycijach. — Francuzi i Anglicy, jako powieściopisarze społeczni, stoją dziś na czele. Nasze piśmiennictwo może się policzyć do najuboższych pod tym względem. — Prawie zaczęliśmy od Doświadczyńskiego, potém nastaje epoka *Malwiny*, potem *Jan z Tęczyna*, bóg wié dla czego zasiada na tronie historycznéj powieści — potém *Pojaty, Nałęcze, Władysławy Łokietki, Zygmunty z Szamotuł, Dobiesławscy, Tarły* — i t. p. i t. p. — Potém... jaka szkoda, że Bronikowski nie pisał po polsku. — Mimo tylu tytułów brzmiących, była to przecie zupełna cisza, prócz Bronikowskiego, cisza długo trwająca. — Dopiéro Kraszewski, Magnuszewski, Sztyrmer, Dzierzko-

wski, Tyszyński i t. p. zaczęli rokować pomyślną przyszłość powieści. W historycznéj najwyżéj stanął Magnuszewski: w społecznéj Kraszewski i Sztyrmer; piérwszy większy artysta, drugi większy filozof w swoich utworach. — Otóż i krótki zarys historyi naszéj powieści — i jeszcze zobaczymy, że w tym zarysie dotychczas literaci Warszawscy, jedynie malenkie mogą zająć miejsce. Z prawdziwą więc radością pozdrowiliśmy wyjście Sędziwoja na widok publiczny, rokując bardzo wiele po okazanych w czasopismach Warszawskich zdolnościach i ukształceniu autora. — *Sędziwoj*, raczéj *istota* tego utworu, jest utworem zupełnie nowym w naszéj literaturze (boć przecie powieści Kraszewskiego *Mistrz Twardowski* nié ma co wspominać), jest to objaw talentu, kształcącego się na innéj, obcéj szkole. — Wprawdzie zapatrywać się nań bezwzględnie z właściwego naszego stanowiska nie możemy, ponieważ przeważną jego stronę stanowi wprost — sztuka. Ale też jedynie z bezwzględnego stanowiska sztuki lub ograniczenia idei poetycznéj Sędziwoja; (któréj przecie nie stanowi odkrycie złota) historycznością, czasowością zapatrywać się nie możemy. — *Idea* ta bowiem, własność wszystkich wieków, raczéj własność i dążność ducha człowieka, którego rozwój te wieki stanowi, żywszy jak kiedykolwiek znajduje oddźwięk w dzisiejszych utworach sztuki, które albo chcą natychmiast urzeczywistnienia ideału w ludzkości — albo téż właściwiéj wskazują ten ideał daleko, tajemniczo jak przeczucie i zarazem wskazują pewne dążenie ku niemu.

Głównie więc żywioł Sędziwoja stanowi strona poetyczna, objawiająca się w fantastyczności, którą tu przedmiot koniecznie wywołał, ale która jest cechą i indywidualnością poetycznego talentu autora.

Fantastyczność jest prawie zupełnie nową w powieściowéj naszéj literaturze. — Jedynie w utworach Sztyrmera, a czasem Kraszewskiego, napotykamy kilka jéj zarysów. I nie dziw! właściwie pojęta, nie jest naszym rodzinnym poetycznym piérwiastkiem; w pieśniach naszego Ludu, nieskłonnego do marzeń, rzad-

ko na nią można natrafić. W angielskiéj, w niemieckiéj zwłaszcza literaturze, któréj fantastyczność jest nieledwie własnością, trzeba szukać najpiękniejszych jéj wzorów. Zresztą, nie tak to łatwo być znakomitym powieściopisarzem fantastycznym — trzeba na to być twórcą, być poetą!

Słusznie więc powiedzieliśmy, że Sędziwój pisany jest pod wpływem innéj obcéj szkoły. — Historyczna jego część jest jedynie tłem, na którém tém wydatniéj rysują się epizody strony podmiotowéj, stanowiące realną wartość powieści. — Spieszymy przypatrzyć się jéj bliżéj i szczegółowiéj.

Zanadto poważnie, a nawet pedantycznie zdaje sprawozdanie autor czytelnikom o swoim utworze. „Alchemia (powiada w piérwszym przypisku Tom III str. 85) nauka tajemnicza, przez tyle wieków zapalająca ciekawość i namiętność ludzi, uważana z jakiego bądź stanowiska, otwiéra niezmierzone pole wyobraźni. — Granice rzeczywistości giną tu, roztapiając się w cudowności, która znowu uświęcona podaniami historycznémi, nabiéra prawdy artystycznéj, zadowalniającéj wszystkie wymagania sztuki. — Zbyteczném byłoby wskazywać, iż podobny przedmiot dla poezyi romantycznéj (?!) jest nadzwyczaj pociągającym." — Niepotrzebne jest potém uniewinnianie z nieudolności poetycznéj, gdy ta, jak powiadamy, stanowi przeważną stronę powieści, o czém krótkie sprawozdanie z jéj treści tém widoczniéj przekona.

W piérwszéj części, którą autor nazwał: „Wiek zapału" — w Bazylei 24-letni alchemik, Polak, Michał Sędziwój, marzy i wierzy w swoje ukochane marzenie odkrycia złota, aby je zniszczyć potem, aby pokazać ludziom, iż bożek, przed którym klękają, jest tylko bryłą podłego ołowiu. — Miłość tém bardziéj go podnieca do marzeń, upiększając je. — Przy łożu umiérającéj wdowy po alchemiku Tholden'cie, któréj nieświadomi Bazylejscy lekarze nie umieli dać ratunku, zjawia się niespodzianie jakiś nieznajomy, który ją cudownie uzdrawia. — Sędziwój uczuwa mimowolny pociąg, mimowolną sympatję do niego, tém bardziéj pobudzoną, gdy się dowiedział, że ów nieznajomy był onym sławnym *kosmopolitą*.

Słysząc następnie opowiadania cudów kosmopolity i przestrzeżony przez niego w ojczystym języku o grożącém niebezpieczeństwie, mimo szydzenia przyjaciela Rogosza, tém silniejszy uczuwa popęd, tém bardziej tajemnicza jakaś siła wiedzie go ku niemu. Ostrzeżenie staje się aż nadto prawdziwém. Sędziwój wracając zniechęcony od Adeli z zamku Wardstein, napadnięty przez hr. Reudlina z najemnika, uległby z Rogoszem pod przemocą, — gdy niespodziewanie zjawił się obrońca — kosmopolita. Kilka słów starczy do zmienienia losu stron walczących. — *Reudlin* zabity przez Rokosza. Kosmopolita wprowadza Sędziwoja — Rogosz wzięty do niewoli. Mniemano powszechnie, że Sędziwój był zabójcą Reudlina. Szukają go po całém mieście.— W nocy pachołcy miejscowi z tłumem pospólstwa wchodzą do jego domu chcąc go uwięzić; nie ma żadnego ratunku, żadnego wyjścia z pracowni. — Już na wschodach słychać było szczęk żelaza, gdy w tém niespodzianie zjawia się kosmopolita. — Prysnąwszy jakimś płynem na portret Tholden'a, cofa się z Sędziwojem w głąb pracowni. — Fale jakiegoś mdłego, błękitnego blasku wypełniły cały pokój.—Czereda siepaczy z trwogą jakąś przetrząsając pracownię, przechodząc kilka razy koło kosmopolity i Sędziwoja, któremu się zdawało, że go jakaś gazowa zasłona oddziela od szukających, niezoczyła ich i zniecierpliwiona oddaliła się. — Sędziwoj dotykał sam siebie, niedowierzając czy niebył jeszcze pod wpływem snu, który go na chwilę przeniósł do nadziemskiéj krainy, z jakiéj tak nagle powrócił. Ale chwilowy popęd w téj krainie uczynił w nim wielką odmianę. — Będąc pewny, że ten, co całe jego jestestwo wzburzył, kosmopolita, jest mistrzem — Sędziwój niedbając iż jest oskarżony o zabójstwo, chodząc między tłumem, szuka jego śladu i nie wchodząc czy jest zwodzicielem, czy mędrcem, duchem czy człowiekiem, — gwałtem chce z nim mówić.—Rozmowa mistrza z uczniem jest niepospolicie nakreślona;— zapał i młodzieńczość Sędziwoja żywo odbija od spokojnéj powagi i potęgi kosmopolity, który daje Sędziwojowi trzy dni do namysłu. Po trzech dniach, kiedy Sędziwój trwa w niezachwianym

zamiarze, powiada mu gdzie jest kamień mędrców: — w kościele panny Maryi, w grobie Tholdena, na piersiach jego. Jeszcze niepospoliciéj, jeszcze żywszem i mocniéjszém jaśnieje szkicowaniem i kolorytem ostatni rozdział pierwszéj części (Grób), w którym Sędziwój mimo straszydeł i gróżb i zachęt wroga rodu ludzkiego, dostał złotą puszkę z umarłéj dłoni Tholdena, w któréj był kamień mędrców. — Tu fantastyczność jaśnieje w całéj potędze, tu téż autor znalazł się w swojéj właściwéj sferze.

Czytaliśmy kilka, w podobnym rodzaju, epizodów, w utworach niemieckiéj i nowéj francuskiéj literatury. Epizod obecny pewnieby, żadnemu z nich nieustąpił tak pod względem pomysłu, jak potęgi i pewności zarysów.

(Dalszy ciąg nastąpi.)

NOWINY.

Czajkowski, napisał Układ mechaniczny Mowy albo nowa Grammatyka Języka Polskiego.

Skotnicki napisał: Uczeń Chrystusa i upadek w szczęściu.

Wagner Jakób, nauczy: Gim: real: przełożył: Zasady budownictwa cywilnego P. Mytterer Prof. w Mnichowie, z niem. i potrzebnemi dodatkami pomnożył.

Szymański ma wydać: Zbiór powieści oryginalnych i tłumaczonych

Wójcicki wyda Album Warszawskie.

Wolf Joanna przełożyła Joannę z Kastyllii (z fran:)

Zdzitowiecki przełożył: Listy o chemii ze względu jéj wpływu na wykształcenie umysłu, na przemysł i rolnictwo (professora Liebiga).

Grobicki Cztery powieści przetłumaczył.

Wojcicki ma wydać Pamiętnik do Panowania Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza.

Pietraszewski ogłosił przedpłatę na dzieło: Sławianie w badaniach początkowych z historyi powszechnéj.

Lipnicki Karol ma wydać: Jedna chwila zabłysłéj roskoszy, czyli krótki przebieg życia młodéj Teony i pierwiastki poezyi na ustroniu wieśniaczem.